

СТИХИЯ СМЕХА В РОМАНЕ «ИДИОТ»

В этой статье нам хотелось бы обратить внимание на одну специфическую особенность трагического мироощущения Достоевского-художника, до сих пор мало исследованную литературоведами.¹ В самом деле, отчего едва ли не на каждой странице романа-трагедии Достоевского звучит смех? И отчего автор этих романов постоянно размышляет в своих записных книжках над природой комического? В подготовительных материалах к «Дневнику писателя» Достоевский формулирует мысль, с этой точки зрения исключительно важную: «В. Алеко — убил. Сознание, что он сам не достоин своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание. (Вот сатира!)... ЛВ Алеко. Разумеется, это не сатира, а трагедия. Но разве в сатире не должно быть трагедии? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: правда» (24; 303, 305).

Восприятие трагического сквозь призму смеха характерно для Достоевского: трагедия и сатира неотделимы в его художественном мире друг от друга, а смех многолик и многозначителен. Но какая таинственная связь соединяет в нераздельное целое антиномичные полярности **трагического** и **комического**? Анализ разнообразных форм проявления стихии смеха и его функций в романе «Идиот» — одном из самых трагических созданий гения Достоевского, поможет ответить на этот вопрос.

«Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную, — говорит герой романа «Под-

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 122—209; Хализев В. Е., Шикин В. М. Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века. // Контекст — 85. М., 1986, С. 206—221; Розенблюм Л. «Красота спасает мир» (О «символе веры» Ф. М. Достоевского). // Вопросы литературы, 1992, № 11—12, С. 168—171.

росток». — ...Иной характер долго не раскусите, а рассмеется человек как-нибудь очень искренно, и весь характер его вдруг окажется как на ладони... Я не про умственное развитие говорю, а про характер, про целое человека... смех есть самая верная проба души» (13, 285—286).

Момент смеха — состояние, до конца не контролируемое сознанием человека, вскрывает глубинные пласты психологического целого личности и обнаруживает «внутреннего человека». В романе Достоевского смех становится одной из главных характеристик персонажа. Помните первое столкновение Гани Иволгина с Мышкиным? Не тогда, когда Ганя уже ненавидит князя, кричит и ругается, в лицо называя «идиотом». Нет, раньше, в приемной Епанчина, когда они еще ничего друг о друге не знают. Искренняя и примиряющая, поистине «сообщительная» улыбка Мышкина буквально наталкивается на видимо любезную и простодушную, но фальшивую улыбку Ганечки. «Он, должно быть, когда один, совсем не так смотрит и, может быть, никогда не смеется», — почувствовалось как-то князю» (8; 21). Интуиция не обманула Мышкина. Во всяком случае, настоящая улыбка Гани совсем другая: «ослабился», «усмехнулся», скорчил «свои губы в ядовитейшую улыбку» и т. п. В смехе Гани, как то ни парадоксально, всегда проявляется не его «веселость», а, напротив, злобная «угрюмость». Разгадка парадокса в том, что все нравственное бытие Ганечки заключено в тесные рамки, им самим себе заданные: «Я смешным быть не хочу» (8; 103) и — «Riga bien, qui rira le dernier» (8; 105). Перед нами существо, одержимое одним всепоглощающим стремлением: не оказаться смешным в глазах окружающих, а в перспективе — добиться права самому над ними посмеяться.

Оттого и бытие Ганечки оказывается своеобразно «бескрыстным». Он, например, был влюблен в Аглаю, искренне увлечен Настасьей Филипповной, но очень скоро вообще перестает воспринимать их как женщин. Потому что главным для него становится — не упустить случая, не оказаться «в дураках». Но и карьера, деньги сами по себе также не нужны ему — важно, что с ними он уже не будет смешон. Как мало значат для Гани деньги сами по себе, показала знаменитая сцена с едва не сгоревшими 100 тысячами: ведь возьми он их — и завтра над ним весь Петербург смеяться будет, а это для Гани важнее любых миллионов. Одним словом, не для себя живет человек — «для гордости».

Ущемленная амбиция, постоянная забота о «чужом мнении» разрушают личность — и убивают искренний смех. Правда, искренние движения души, добрые, а иногда и благородные порывы еще возможны для Гани — соответственно, возможны и моменты искреннего, даже «детского» смеха. Поэтому говорить об окончательном разложении «внутреннего человека» здесь было бы все же несправедливо. Однако искры молодой, истинно человеческой веселости гаснут очень быстро, и побеждает угрюмая сосредоточенность на девизе: «Коли подличать, так уж подличать» (8; 386).

В этом смысле близок Ганечке Рогожин: угрюмая сосредоточенность (только уже не на «самоутверждении», а на «больной страсти») и в нем убивает истинно человеческий смех. («Мрачно сидишь» (8; 172), — замечает князь). Зато очень характерен смех злобный, насмешливый, часто переходящий в хохот. Этот смех сродни ядовитейшим «улыбкам» Ганечки, ибо в нем также выражается «удовольствие при неудачах ближнего» (8; 6). Это смех **осмеяния**. Но есть и различие.

Фальшь, вымученность улыбок Гани — знак постоянной внутренней борьбы, проявление постоянно раздраженной и «подстегиваемой» амбиции. Фальшивые улыбки Гани связаны с его внутренней жизнью. Не то у Рогожина. «Он был как-то рассеян, что-то очень рассеян, чуть ли не встревожен, даже становился как-то странен: иной раз слушал и не слушал, глядел и не глядел, смеялся и подчас сам не знал и не понимал, чему смеялся» (8; 8). Вот он хохочет чуть не захлеб над «штиблетиками» князя и его «узелком», вот злобно усмехается, увидев на перроне встречающую его, теперь уже «миллионщика», компанию, — но все это мельком, будто «краем глаза», а на душе совсем иное — тревожная, страстная мысль о Настасье Филипповне. И по мере того, как эта мысль становится все более отчаянной, мрачной, вспышки смеха — все более яростными и откровенно злорадными. А вот один из самых страшных в жизни Рогожина моментов — когда Мышкин неожиданно делает предложение Настасье Филипповне: «Рогожин стоял и глядел, искривив лицо в неподвижную, недоумевающую улыбку» (8; 141). Какой хаос скрывался там, под этой «улыбкой»? Но еще более страшный хаос и еще более жуткая «улыбка» у Рогожина впереди — перед самым покушением на Мышкина, когда тот вдруг пришел к нему «в гости»: «Ласковая улыбка на лице его не шла к нему в эту минуту, точно в

этой улыбке что-то сломалось и как будто Парфен никак не в силах был склеить ее, как ни старался» (8; 171). Смех Рогожина всегда словно не изнутри звучит, а лишь прикрывает нечто жуткое и безобразное. Какую-то мрачную бездну «беспорядка» души. Но однажды «беспорядок» прорвался наружу: когда Мышкин рассказал ему о том мужике, что, перекрестившись, зарезал своего «приятеля..., как барана» (8; 183). И настолько этот «анекдот» совпал с мрачными переживаниями Рогожина, что, по закону резонанса, весь внутренний хаос выплеснулся с неудержимой силой — в припадке судорожного, конвульсивного хохота.

Смех Рогожина всегда связан со стихией внутреннего «беспорядка» — и тогда, когда эта стихия себя в смехе проявляет (припадок смеха), и тогда, когда смех ее «прикрывает».

Несравненно более противоречив и многозначен «смеховой рисунок» образа Настасьи Филипповны. Драматическая борьба между навязанным ей «извне» ложным представлением о себе как о «бесчестной» и словом истины, что она ни в чем «не виновата», — определяет внутренний конфликт образа и его нравственно-психологическое развитие в романе. То слово истины, которое потом вслух произнесет Мышкин, героиня «внутри себя» знала давно и, веря в него, себя пыталась сохранить. Но этого чистого и благородного «внутреннего человека», кроме нее самой, не видит никто. Для всех, несмотря на «неприступное» поведение свое, она всегда будет содержанкой Тощого, «дамой с камелиями», а вся разница между ею и какой-нибудь Корали или Минной для окружающих лишь в том, что те — на сцене, а она — в бельэтаже. «Внутреннему человеку» героини буквально нечем дышать, не на что опереться. Вера в свое истинное «я» иссякает.

Вот уже ее выдают замуж «с приплатой», а жених умирят свое семейство, ибо оно в ужасе от того, что в их «честный» дом войдет «этакая». Вот и солидный покровитель дарит накануне свадьбы «жемчуг». И наконец, является «идеал» ее бесчестия — разгулявшийся купчик с пачками денег. И тогда Настасья Филипповна принимает ложное представление о себе, убедившись окончательно, что никем, кроме как «бесчестной», «рогожинской», ей не быть. И она начинает «разыгрывать» то, что видят в ней окружающие, — наглуемую куртизанку, «бесстыжую».

Такой является она в дом своего жениха, желая «продемонстрировать, наконец, тот позор бесчестия, о котором все знают, но делают вид, будто его не существует вовсе. Играя здесь роль кокетки, героиня уже «с порога» берет «веселый тон» наглой бесцеремонности: «Настасья Филипповна смеялась и маскировалась веселостью» (8; 87). Вот она садится «без приглашения еще» (8; 88), задает нарочито бестактные вопросы и, не дослушав ответа, перескакивает на другое, хохочет, «точно ветренная дурочка» (8; 92). Затем полусветская фамильярность сменяется откровенной наглостью, а «веселый тон» — неприличным хохотом. Таким же хохотом был буквально пропитан образ «бесстыжей» уже в то жуткое появление «новой Настасьи Филипповны» у Тоцкого, которое испугало его на всю жизнь: «тут хохотало перед ним и кололо его ядовитейшими сарказмами необыкновенное и неожиданное существо... О, как ужасно и как зло смеялась над этим теперь Настасья Филипповна» (8; 36, 38).

Героиня играет роль «бесстыжей», а смех, самых разнообразных видов и оттенков, — внешний рисунок взятой ею на себя роли. Перед нами не что иное, как «маска смеха». Значение, сокровенный смысл этой «маски» сложен и многообразен.

С одной стороны, играя роль наглой, циничной куртизанки, Настасья Филипповна яростно стремится показать всем, и в первую очередь Тоцкому, весь ужас того, что с ней сделали. Но одновременно она и себя убеждает в том, что «бесчестна», — и тогда в ее смехе появляются ноты внутреннего содрогания. Смех переходит в истерику. Этот смех уже не только атрибут роли — в нем выплескивается наружу мрак и отчаяние души. Это смех ужаса — перед той бездной нравственного «беспорядка», в которую стремительно падает героиня. А удержаться нет сил, да и не за что. Как и у Рогожина, этот смех есть форма проявления внутреннего «беспорядка». Причем «смеховое сродство» как бы закрепляет двойнические отношения героев: хохот Настасьи Филипповны, всегда связанный с ее ролью «бесстыжей», т. е. «рогожинской», «вблизи» Рогожина всегда усиливается.

С другой стороны, смех героини имеет много общего со смехом Гани. Все вокруг восхищаются ее добротой, деликатностью мыслей и чувств, изяществом манер и едва ли не целомудрием души. И эту же тонкую и деликатную душу оскорбляют ежесекундно, топчут как «рогожу». И вот для того, чтобы свою душу защитить, героиня облекает ее в

броню — надевает маску веселости. А по мере того, как оскорбления усиливаются, веселость переходит в хохот. Этот скрытый смысл смеха Настасьи Филипповны, недоступный, по-видимому, даже столь тонкому сердцеведу, как Мышкин, прекрасно понимает Ганя: «Это страшно раздражительная, мнительная и самолюбивая женщина. Точно чином обойденный чиновник! Ей хотелось показать себя и все свое пренебрежение к ним... ну, и ко мне» (8; 103). Разумеется, Ганя все сильно огрубляет: и потому, что Настасью Филипповну ненавидит, и потому, что меряет своей меркой. Но суть он уловил правильно: это смех гордости. И здесь их «общая точка».

У истока смеха героини — уязвленное чувство собственного достоинства. Поэтому из средства самозащиты ее смех очень скоро превращается в средство нападения — осмеяние «другого». Ей постоянно кажется, что над ней смеются. Даже в предложении Мышкина на какой-то момент она готова заподозрить насмешку. И уж тем более убеждена героиня, что «смеется» над ней Тоцкий. Потому-то и заявила «хохочущая» Настасья Филипповна в свое первое появление у него: «мне только посмеяться над тобой вволю, потому что теперь и я наконец смеяться хочу» (8; 37). И все, что она делала после этого, главной своей целью имело — не допустить, чтобы он втайне посмеялся над ней, а над ним насмеяться во что бы то ни стало. В итоге все существование героини, так же, как и существование Гани, оказалось заключено в тесные смеховые рамки: «Я смешной быть не хочу» — «Хорошо смеется тот, кто смеется последним».

Достоевский гениально изобразил всю глубину трагедии этой «несчастной», у которой нет иного средства отомстить своему обидчику, кроме как осмеять и выставить его «в смешном положении», — хотя бы для этого и пришлось надругаться над самой собой. И героиня совершает нравственное «харакири»: уходит с Рогожиным. Но прежде чем свершить над собой это внешнее надругательство, она внутренне надругалась над собой: «Да полно форсить-то! Что я в театре-то Французском, в ложе, как неприступная добродетель бельэтажная сидела, да всех, кто за мною гонялись пять лет, как дикая бегала, и как гордая невинность смотрела, так ведь это все дурь меня доехала! Вот, перед вами же, пришел да положил сто тысяч на стол, после пяти-то лет невинности» (8; 136). Так циничная кокотка ругается над «невинностью» порядочной женщины. Но ведь Настасья Фи-

липовна здесь цинично издевается над собой и, к тому же, с той точки зрения, стать на которую сама никогда не сможет, — а это уже распад сознания и уничтожение своего «внутреннего человека». И вновь знаком распада становится неудержимый истерический хохот.

Смех Настасьи Филипповны всегда есть знак внутреннего хаоса. У нее нет даже моментов «детского смеха». И это понятно: слишком рано было нанесено ее душе, полудетской еще, оскорбление, и слишком ужасно было это оскорбление. Истинный внутренний «лик» героини грустен, серьезен и печален. И он обнаруживает себя в те редкие моменты, когда она снимает «маску смеха». Оттого-то «пронзительные» слова Мышкина в разгар безобразной сцены у Гани: «А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть!» (8; 99) — буквально преображают героиню, обрывая ее смех.

И если у Рогожина отсутствие смеха обнажает мрак и отчаяние души, то у Настасьи Филипповны «серьезные» моменты обнаруживают ее «сокровенного человека».

Во многом аналогично строится образ Ипполита. И здесь «смеховой рисунок» образа воплощает главное противоречие внутреннего мира героя — противоречие между «сокровенной» сущностью умного юноши, серьезно вдумывающегося в смысл «мира сего», и озлобленным раздражением болезни, раздражением, доходящим до «визга» и судорожного смеха. Ипполиту еще доступен истинно человеческий смех, правда, лишь в «слабом» варианте — улыбке. Но паивная открытость умного, спокойного лица всякий раз будет сменяться судорогой злобных слов, а тихая улыбка («он улыбнулся какую-то детскою улыбкой», — 8; 247) — кривой усмешкой мстительного раздражения или истерическим хохотом. И всякий раз безобразная дисгармония злобы и раздражения, воплощенная в «кривом», «судорожном» смехе, будет побеждать.

В момент смеха герои Достоевского словно «раскрываются», обнаруживая сокровенные тайники своей души. Однако, за исключением редких случаев «детского смеха», смех героев почти всегда связан со стихией нравственного «беспорядка» и есть форма ее проявления.

Смех «беспорядка» и распада неизменно провоцирует **осмеяние** человека в том «неблагом мире», в котором живут герои Достоевского. «Общий смех» осмеяния буквально пропитывает всю атмосферу этого больного мира», сопровож-

дая все сцены романа — начиная с вечера у Настасьи Филипповны и кончая грандиозным осмеянием Мышкина в гостиной у Епанчиных. Неизменная и «жадная» готовность осмеять, т. е. страшно унизить любого человека, с одной стороны, и столь же неизменная, поглощающая все психологические и духовные ресурсы личности заботы избежать осмеяния, с другой, — такова здесь «нормальная» модель взаимоотношений между людьми. Всецело ориентированная на уничтожение человеческой личности, эта модель есть свидетельство глубокой нравственной болезни стремящегося к распаду и раложению «неблагого мира».

В атмосфере всеобщего взаимного осмеяния рождается совершенно особый тип человека — человека-шута, заинтересовавший еще молодого Достоевского. В рассказе «Ползунков» писатель впервые изобразил «странное» существо — человечка, который понял, что любая его претензия быть человеком всегда лишь **смешна** в глазах окружающих, и потому объявил войну своей амбиции, вернее, элементарному чувству человеческого достоинства, поскольку до амбиции дело и не доходило. Человек, не только не лишенный, но, напротив, обладающий обостренным (от постоянных унижений) самолюбием, сознательно и даже намеренно выставляет себя на всеобщее осмеяние — вот уникальный психологический тип. «В «Идиоте» Достоевский создал уже галерею людей-шутков (Фердыщенко, Келлер, генерал Иволгин, Лебедев), и то, что раньше было лишь «пронзительным» фсноменом, здесь наполнилось глубоким социально-психологическим и философским смыслом.

Так, образ «сального шута» Фердыщенко связан с одной из важнейших в творчестве Достоевского проблем: дозволено ли «выговаривать невыговариваемое»¹ о человеке? **Не стыдно** ли сказать о человеке **все**? Ведь каждый человек ощущает стыд за свою интимную жизнь, за свое «сокровенное», если оно оказалось выставленным на всеобщее обозрение, а быть может, и осмеяние (вспомним Макара Девушкина). И право на свою внутреннюю «тайну» есть неотъемлемое право личности.

Однако, чтобы стыд ощущать, надо такой личностью быть, т. е. иметь в себе «сокровенного человека» и его уважать. Именно присутствие «человека в человеке» порождает стыдливость, а бесстыдство указывает на разложение

¹ Бурсов Б. ричность Достоевского. Л., 1974, С. 297.

«внутреннего человека». Полная же откровенность явно яхнет мертвечиной — это убеждение Достоевского воплотилось в кличе, брошенном мертвецами из рассказа «Бобок»: «Долой веревки...! Заголимся и обнажимся!» (21; 52). Существо, лишенное внутреннего нравственного стержня — «разбросанный человек», всегда безразлично и даже с удовольствием обнажает себя перед «другим».¹

Но тем острее встает вопрос о допустимости «подглядывания» за сокровенной жизнью души человеческой. Ведь если сам человек не должен выносить на всеобщее обозрение свое «сокровенное», то разве может иметь на это право «другой»? В разговоре Аглаи и Мышкина, обсуждающих «Исповедь» Ипполита, героиня скажет: «Я нахожу, что все это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека... У вас нежности нет: одна правда, стало быть, — несправедливо» (8; 354). Эта мысль, без сомнения, близка Достоевскому: только чувство любви дает право «выговаривать невыговариваемое» о человеке, проникая в святая святых его личности. Страшно и безнравственно безразличное копание в «психологии» человека. Впрочем, такое безразличие всегда переходит в недоброжелательство, злорадство и презрение — это свойство природы человеческой Достоевский знал прекрасно.

Суть шутовского амплуа Фердыщенко (которого в обществе на то и держат, чтобы он организовывал осмеяние и сам всегда смеялся) в том, что он смешит не оригинальностью мысли или острым словом, а **обнажением** — самого себя или другого. Знаменательно, что именно Фердыщенко принадлежит идея знаменитого «пети-же» — нравственного разоблачения (рассказать «самый дурной поступок» в своей жизни) и сам же он вытягивает первый жребий. Важно, однако, обратить внимание на то, как родилась эта идея... «Вечер становился веселее, но не по-обычному» (8; 119), — появилось настроение какой-то грубоватой распушенности. Публика требовала развлечения — объекта смеха. А его пока еще не было... И всем стало «как-то невесело» (8; 120). И тогда человек-шут, чутко улавливающий желания публики — потребность в осмеянии «с грязнотцой», бросает мысль о «пети-же», обещая, что будет «превесело, в своем то есть

¹ Подробнее об этом см.: Злочевская А. В. Образ антигероя в повестях и рассказах Ф. М. Достоевского // Филологические науки, 1983, № 2, с. 22—29.

роде» (8; 120). «Мысль», в сущности, родилась у собравшегося общества, а Фердыщенко лишь выполнил его «заказ» — заказ общества, которое всегда с наибольшим удовольствием смеется над человеком.

На вечере у Настасьи Филипповны мы видим «публику», жаждущую осмеять кого-нибудь, и человеческое существо, готовое выставить себя, свое «сокровенное» на всеобщее осмеяние. Иными словами, постоянная готовность к разрушению своей личности на одном полюсе и жажда разрушения человеческого ядра личности в «другом» — на полюсе противоположном. Так организованное Фердыщенко «пети-же» разоблачение становится в романе знаком предельного внутреннего «беспорядка», царящего в «больном» обществе.

Однако наивысшая степень шутовского распада личности воплощена в образе Лебедева, в котором нашли «свое высшее примирение» все возможные разновидности человека-шута. Своего рода идеолог шутовства, Лебедев кристально в своем шутовстве бескорыстен (знаменательно, что «на хлеб» он зарабатывает совсем иным ремеслом — ростовщицеством) и поднимается до некоего, как бы даже «идеального» уровня, ибо он, в сущности, уже и не «представляется». Просто «и слова, и дело, и ложь, и правда — все у меня вместе, и совершенно искренно» (8; 259). Стирается сама грань между правдой и ложью — шутовская искренность достигает своего высшего градуса. И если все остальные шуты, хотя бы «краешком сознания», но знают, что «представляются» (Фердыщенко — в своей бесстыдной «правде», старик Иволгин — в артистическом вранье, а Келлер — в исповедальном раскаянии), то Лебедев уже и в самом деле не в состоянии различать, когда лжет, а когда говорит правду. Как скажет позднее Достоевский в «Братьях Карамазовых», «есть у старых лгунов, всю жизнь свою проактерствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину» начинают верить в то, что «представляют» (14; 68).

Но лжива сама «искренность» человека-шута: ведь одинаковая «правдивость» в вещах взаимоисключающих означает всепроникающую ложь. Привычка жить «на зрителя» приводит к тому, что человек перестает воспринимать «настоящему» окружающую жизнь и самого себя в ней, а воспринимает все это как непрерывный спектакль и из любого действительного положения делает роль. Когда шутовство — в данном случае как беспрестанная и всепроника-

ющая ложь — становится жизненной позицией человека, то отсюда уже всего один шаг до психологического распада личности. Великолепный образчик шутовского разложения такого рода и представляет Лебедев — особенно в истории «о пропаже четырехсот рублей». Преобразовав реальную ситуацию в сценическое действие, Лебедев, выступив здесь в ролях пострадавшего и следователя одновременно (причем, как лиц, взятых от него самого отдельно), разыгрывает по отношению к самому себе не просто роль некоего «другого» (как, скажем, несчастный Голядкин), — но даже «третьего», а может быть, и «четвертого». Шутовская «внутренняя диалогизация» достигает высшего абсурда, когда в момент кульминации актерского вдохновения к числу подозреваемых Лебедев «причел и себя для справедливости и для порядку» (8; 370). Впрочем, этот абсурд совершенно закономерен: множество шутовских масок вытеснило настоящее «я» человека, поставив его тем самым в положение такого же «чужого» по отношению к нему самому, как и все прочие «чужие». Человек перестал существовать как целостная личность, распавшись на множество шутовских «амплуа».

Другой вариант шутовского распада на «амплуа» — пародирование. Лебедев в романе пародирует многое и многих: нравственного проповедника и толкователя Апокалипсиса, журналиста «с прогрессивным направлением» и адвокатские выступления и др. Есть у Лебедева и еще одно «дело», с шутовством неразрывно связанное и столь же «бескорыстное»: он — сплетник. Причем не столько разносчик сплетен, сколько их собиратель. Такой «всезнайка» — собиратель слухов, есть существо, живущее всепоглощающей ориентацией на «чужое слово», что совершенно сродни шутовской ориентации «на зрителя». Оба амплуа — шута и сплетника — «всезнайки» органично дополняют друг друга.

Шутовство — во всех его вариантах и разновидностях — неизбежно разрушает целостность сознания человека и, в конце концов, уничтожает личность. Не случайно шутовству в «Идиоте» неизменно сопутствует мотив пьянства — как знак окончательного разложения личности. И здесь очень важно подчеркнуть, что шут и «всезнайка» — это роли **общественные**. Они обязательно предполагают существование заинтересованной публики и без нее невозможны. Именно тонкое и глубокое понимание «запросов» общества дает возможность Лебедеву всегда быть в центре внимания (очевидно, «адвокатские выступления» оттого более всего им

любимы, что после судебной реформы 60-х годов защитник-«либерал» стал фигурой самой популярной).

«Кривляющаяся и подмигивающая» фигурка Лебедева, образ которого неизменно оказывается в фокусе шутовского смеха в романе, символизирует последнюю степень морального и духовного разложения, наблюдаемую Достоевским в современном ему обществе. Человек-шут, в отличие от героев, о которых мы говорили вначале (Ганя, Настасья Филипповна, Ипполит), уже и не пытается сохранить в себе человека и бороться с разрушающим влиянием окружающего мира, а добровольно и окончательно подчинился всеразрушающей стихии осмеяния. Причем, факт «добровольности» и «бескорыстия» отнюдь не ослабляет общественного значения сатиры Достоевского, но, напротив, его усиливает. Как показал писатель, законы бытия «неблагого мира» влияют не на одну лишь «материальную», физическую сферу жизни человека — они разрушают душу и уничтожают «человека в человеке».

Более утонченный вариант морального унижения и разрушения личности Достоевский видит в жизни светского общества. «В первый раз в жизни он (Мышкин—А. З.) видел уголок того, что называется страшным именем «света»... первое впечатление его было даже очаровательное... Обаяние изящных манер, простоты и кажущегося чистосердечия было почти волшебное. Ему и в мысль не могло прийти, что все это простосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, только великолепная художественная выделка. Большинство гостей состояло даже, несмотря на внушающую наружность, из довольно пустых людей, которые, впрочем, и сами не знали, в самодовольстве своем, что многое в них хорошее — одна выделка, в которой притом они не виноваты, ибо она досталась им бессознательно и по наследству» (8; 442). Здесь «великолепная художественная выделка» оказывается чем-то совершенно самостоятельным и независимым по отношению к пустому и банальному содержанию, пошлому и мелкому эгоизму. Впервые парадоксальный феномен соединения внутреннего «беспорядка» и «вполне изящной формы» (5; 315) свое художественное осмысление и решение получил в романе «Игрок» (противопоставление «русского» и «француза» — 5; 315, 316), а начиная с романа «Идиот» принцип противопоставления красивой формы безобразной внутрен-

ней сути ложится у Достоевского в основу изображения русского светского общества.

Так, за столь грациозной формой «тихого домика» с изящной девичьей библиотекой, эстампами, кистями и карандашами, музыкальными инструментами и т. п. — может скрываться самое бесчеловечное преступление. Еще более страшно, что человек светский и заботиться о чем-либо, кроме как об изящной форме, считает неприличным и для себя невозможным. И в конце концов оказывается совершенно неспособным воспринимать явления в их настоящем, человеческом значении. Поэтому, когда безобразная сущность эстетически столь совершенного «сельца Отрадное» является к исключительно приличному светскому господину, Афанасию Ивановичу Тоцкому, в образе хохочущей и выскочившей «из мерки» Настасьи Филипповны, — он совершенно теряется и пугается. И суть взаимоотношений Тоцкого и Настасьи Филипповны после ее жуткого «явления» заключалась в непрерывных попытках каким-нибудь образом вновь облечь в приличную форму это выскочившее из всякой мерки безобразие — с одной стороны — и страстным желанием продемонстрировать и даже афишировать **настоящее** значение случившегося — с другой. Соответственно этому строились и их «смеховые» отношения: безобразному, «рогожинскому» хохоту наглой куртизанки трусливо, но в то же время настойчиво противостояло стремление как-то «угармонировать» этот хаос, придав всему «по возможности характер милой шутки» (8; 119).

В этом смысле сцена «пети-же» в нравственное разоблачение вновь оказывается весьма многозначительной. Еще М. С. Альтман обратил внимание на оскорбительность для Настасьи Филипповны рассказа Тоцкого. Оскорбительно, по мнению исследователя, то, что Тоцкий спокойно, мило и «с необыкновенным достоинством» называет Настасью Филипповну при всех «дамой с камелиями».¹ Однако оскорбительность рассказа Тоцкого не только в параллели с Маргаритой Готье. Настасья Филипповна затевает это «невозможное» «пети-же» с какой-то своей, особой целью. И с особенным интересом ждет (не только слушает, но и заранее ждет — это важная деталь) «самого скверного поступка» Тоцкого. Очевидно, по наивному простодушию своему, Настасья Фи-

¹ Альтман М. С. Достоевский по вехам имен. Изд-во Саратовского ун-та. 1957, С. 58—67.

липовна полагала, что самый скверный поступок Тоцкого — то, что он сделал с ней. И, затеяв это «пети-же», надеялась... Трудно, впрочем, определить точно, на что она надеялась. Быть может, ждала раскаяния, может быть, стыда. Злости хотя бы — на то, что его **при всех** заставили признаться в столь страшном преступлении. Но... Афанасий Иванович спокойно и мило рассказывает «букетную» историю *à la français*, не имеющую, в сущности, никакого отношения к Настасье Филипповне. Вот в этом-то самое ужасное оскорбление и заключалось. Оказывается, то, что он с ней сделал, вовсе не страшное преступление, воспоминанием о котором он всю жизнь терзаться будет, а так — эпизод, не стоящий даже «анекдота». Оскорбительно здесь не столько то, о чем Тоцкий рассказывает, сколько то, о чем он даже не считает нужным упоминать. «Невинное злодейство» (8; 37) — вот девиз, который следовало бы начертать на дворянском гербе Афанасия Ивановича.

И вновь истинная суть этого светского господина — внутреннее безобразие, облеченное в приличнейшую форму, находит свое выражение в «смеховом» рисунке образа. Замечательно, что именно Тоцкий, этот приличнейший светский господин, все изящество и благообразие которого должно было бы возмутиться против столь неприличной затеи, как «пети-же» в нравственное обнажение, — именно он неожиданно обнаруживает глубокое проникновение в самую ее суть. «Смешная мысль... а впрочем, понятная: хвастовство особого рода» (8; 120). Оказывается, «безобразие» отнюдь не чуждо этому лощеному господину, а, напротив, очень близко и понятно. Но еще более замечательно, что предстоящее обнажение «сокровенного» Тоцкий сразу же воспринимает лишь как нечто **смешное**. Эта светская способность все воспринимать не всерьез, а лишь как шутку, без тени смущения смеяться над чем угодно и ко всему относиться **насмешливо** — отличительная черта Тоцкого. Правда, чаще всего насмешка светского господина бывает скрытой, облеченной в «приличную» форму. Но вот жуткое по своей меткости замечание Птицына, сравнившего уход Настасьи Филипповны к Рогожину с «харакири», Тоцкий выслушивает уже с откровенной улыбкой: «Вы, однако ж, остроумно... и прекрасное сравнение привели» (8; 148). Так что Настасья Филипповна абсолютно права, когда именно его поведение, внешне столь благообразное и «угармонирующее»,

воспринимает как ужасную над собой насмешку, лишь замаскированную «приличной» манерой.

Тему светской насмешки над всем и вся, преимущественно над самым святым для человека и сокровенным, как бы перехватывает у Тоцкого Евгений Павлович Радомский (с Тоцким читатель расстается в 1-й части романа — Радомский появляется во 2-й, и тоже как претендент на руку одной из девиц Епанчиных). Насмешка, но, в отличие от скрытой насмешки Тоцкого, чаще всего уже почти или даже совсем не скрываемая, становится едва ли не лейтмотивом этого образа. С наибольшим удовольствием, как и полагается светскому человеку, смеется Евгений Павлович над самым серьезным, важным и сокровенным. Причем, если Тоцкий над такими вещами смеется лишь походя, при случае и вообще в этом смысле как-то «мешковат», — то насмешливая позиция Радомского активна и даже агрессивна. Он сам ищет предмет осмеяния, а иногда сам же осмеяние организует. Однако это не то грубое осмеяние, о котором мы говорили раньше, а светски-приличный его вариант — насмешка или розыгрыш. Светский человек словно даже не достаивает окружающее серьезного, настоящего смеха — а лишь гонкой ироничной издевки: «он и о серьезных-то вещах говорил всегда с таким шутливым видом, что никак его разобрать нельзя, особенно, если сам захочет, чтобы не разобрали» (8; 211). И уж, конечно, нет на свете такого предмета, который был бы удостоен светским господином серьезного, а тем более «горячего» отношения. Понятно, что когда однажды «наивный» Мышкин, единственный из всех присутствовавших, неожиданно выказал серьезное отношение к тому, о чем с таким «жаром» говорил Радомский, — того это ошеломило... до потери смеха (см. 8; 278).

Светский смех — ироничная **насмешка**, обнаруживает в личности тот же внутренний «беспорядок», то же нравственное зѐго и отсутствие внутреннего стержня, что и грубый хохот осмеяния.

Живя в атмосфере всеобщего взаимного осмеяния, герой Достоевского начинает прозревать некую вселенскую насмешку над собой: «Да, природа насмешлива! — говорит Ипполит. — Зачем она... создает самые лучшие существа с тем, чтобы потом насмеяться над ними?» (8; 247). Человек как бы ощущает себя внутри магнитного поля действия огромной разрушительной силы — стихии смеха, которая, бу-

дучи проявлением нравственного «беспорядка», одновременно сама провоцирует дальнейшее развитие процессов распада и разложения в душах людей и в обществе в целом.

Но смеху «беспорядка» и морального распада в романе противостоит иной смех — истинно веселый, искренний и добродушный. «Смех требует прежде всего искренности, а где в людях искренность? — размышлял Подросток в своей «тираде» о смехе. — Смех требует беззлобия, — а люди чаще всего смеются злобно. Искренний и беззлобный смех — есть веселость, а где в людях в наш век веселость и умеют ли люди веселиться?... Только с самым высшим и счастливым развитием человек умеет веселиться сообщительно, то есть неотразимо и добродушно» (13; 285).

В «Идиоте» главный носитель такого, истинно человеческого смеха — «положительно прекрасный человек», князь Мышкин. Его улыбка всегда тиха и примиряюща, а смех именно «сообщителен» и словно призван соединять людей. Даже Ипполит замечает как самую характерную черту: «Улыбка его хороша» (8; 321). Собственно, образ «здорового, шеголеватого одетого и смеющегося молодого человека» (8; 201) — это и есть настоящий образ Мышкина. Образ, схваченный в тот момент, когда лицо выражает «главную идею» характера, целое личности: доброту, готовность к человеческому общению и взаимопониманию, к радостному и гармоническому ощущению жизни. Это та истинная веселость, которая есть знак высшего и самого «счастливого» развития личности. Для Достоевского она — проявление гармонического состояния души человеческой.

Способность к «веселому» смеху уже сама по себе указывает на высшее и гармоническое развитие личности и обладает положительной нравственной ценностью. Даром истинно человеческого смеха наделены в романе немногие: прежде всего Мышкин, а также дамы Епанчины. Именно в присутствии Епанчиных всегда возникает атмосфера веселья, остроумной и беззлобной шутки. (Замечательно, что остроумный, но **насмешливый** розыгрыш Радомского никогда и ни у кого из Епанчиных сочувствия не вызывал). Комизм и мягкий юмор царят здесь. И, естественно, что оба центра веселости — Мышкин и Епанчины, взаимно притягиваются, между ними всегда возникает радостное взаимопонимание и симпатия. «Послушайте, — говорит Мышкин, — когда я давеча вошел сюда и посмотрел на ваши милые лица... и услышал ваши первые слова, то у меня, в первый раз с того

времени, стало на душе легко. Я давеча уже подумал, что, может быть, я и впрямь из счастливых: я ведь знаю, что таких, которых тотчас полюбишь, не скоро встретишь, а я вас, только что из вагона вышел, тотчас встретил... Когда князь замолчал, все на него смотрели весело» (8; 65). Только здесь, между Епанчинными и Мышкиным, возможен внезапный взрыв смеха, счастливо разрешающий самую напряженную и неприятную ситуацию.

В таком веселом смехе всегда есть нечто **детское**. И это имеет свой глубокий смысл: радостное и беззлобное веселье как бы возвращает человека к его первоначальному, невинному и гармоническому ощущению жизни. «Взгляните на ребенка: одни дети умеют смеяться в совершенстве хорошо — оттого-то они и обольстительны (говорит Подросток. — А. З.) ребенок... смеющийся и веселяющийся — это луч израя, это откровение из будущего, когда человек станет наконец так же чист и простодушен, как дитя» (13; 286). Детское мироощущение и веселый смех нераздельны в мире Достоевского. Собственно, потому и может веселый смех разрешать драматические ситуации, что люди оказываются способны, отбросив все наносное, взглянуть на вещи по-детски просто и радостно. Как в высшей степени метко сформулировал Епанчин: «просто еж, и только, — разве означает, кроме того, дружество, забвение обид и примирение» (8; 424). Моменты истинно человеческой веселости редки в «Идиоте», но именно они, эти всплески человеческого счастья, и формируют высший, положительный эмоциональный полюс романа.

Особое место в этом веселом мире занимает Аглая. Веселый, детский и непосредственный, «школьнический» смех, совершенно детские шутки и выдумки — все это свойственно ей едва ли еще не в большей степени, чем другим Епанчинным. Именно детское и радостное мироощущение, а соответственно, и дар веселого смеха связывает Мышкина и Аглаю. Оттого столь многозначительна сцена их свидания на «зеленой скамейке», когда «веселый, свежий смех» (8; 352) Аглаи пробуждает Мышкина от мрачного кошмара о Настасье Филипповне.

Но есть в Аглае и другое — «оглядка» на других, боязнь показаться **смешной**. Отсюда стыд за свои «высокие чувства», которые не вписываются в систему светского насмешливого отношения ко всему и вся, стыд за свою непосредственность — иными словами, за все хорошее, серьезное, истинно

человеческое, что в ней есть. И вот когда героиня начинает «смотреть «чужим» взглядом на самую себя и все, что ей дорого и ею любимо, — появляется злобная **насмешка**. Кульминационная в этом смысле сцена — чтение Аглаей пушкинской баллады о «рыцаре бедном». Здесь — тот же специфический «сплав» насмешки и искренности в отношении к вещам самым серьезным, что и у Радомского: «глядя на нее, трудно было поверить, серьезно она говорит или смеется» (8; 207). Недаром, «припоминая потом всю эту минуту, князь долго в чрезвычайном смущении мучился одним неразрешимым для него вопросом: как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такою явной и злобною насмешкой? Что была насмешка, в том он не сомневался...» (8; 209).

Здесь явно «общая точка» Аглаи и Радомского. Уловив тягу Аглаи к осмеянию «серьезного» и подыгрывая ей, Радомский надеется этим завоевать «доверенность» и понравиться. Расчет его, однако, оказался не совсем верным, ибо между ним и Аглаей есть весьма существенное различие: если у Радомского видимая искренность скрывает внутренний смех, то у Аглаи, напротив, насмешка скрывает искренние «высокие чувства», которые она, боясь осмеяния, стыдится обнаруживать. И просчет Радомского не замедлил дать о себе знать: когда он, поддерживая ею же придуманное осмеяние «рыцаря бедного», надеялся встретить с ее стороны сочувствие, а может быть, и благодарность, — «та оглядела его в недоумении и вопросительно, точно хотела дать ему знать, что и речи между ними о «рыцаре бедном» быть не могло» (8; 211).

Внутреннее противоречие характера героини — между по-детски чистой и благородной сущностью ее личности и светской «разбросанностью» — воплощено в «смеховом рисунке» этого образа: светская насмешливость сложно и противоречиво сочетается здесь с веселым «школьническим» смехом.

Итак, положительный полюс **веселого смеха**, в котором проявляет себя духовная целостность и гармоничность личности, то высшее божественное начало в человеке, которое поднимает человека над «неблагим миром» и помогает побеждать его, противостоит в романе «Идиот» отрицательному полюсу **осмеяния** — стихии нравственного «беспорядка», разрушающей человеческую личность. Смех в романе Достоевского не просто «предмет изображения», не порт-

ретная художественная деталь, воссоздающая эмоциональное или психологическое состояние героя, но нечто гораздо большее. Достоевский провидит движение и действие неких подспудных иррациональных сил, управляющих жизнью человеческой. В стихии смеха сокрыта для писателя одна из «вечных тайн» человеческого бытия, и, разгадывая ее, он разгадывает тайну Человека.

Как говорит, хотя и по иному поводу, Митя Карамазов: «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (14; 100). В фокусе напряженнейшей духовной и нравственной борьбы, а соответственно, и между двумя смеховыми полюсами романа «Идиот» оказывается главный герой — князь Мышкин.

Князь Мышкин, как известно, герой «идеальный», его образ есть плод «усилия воображения» (выражение Ап. Майкова) (29, кн. 1; 116, 432) автора, который стремился уловить ростки «положительно прекрасного», ростки «идеала» в современном ему реальном мире, где царят жестокость, несправедливость и насилие, а также в духовной сфере жизни человечества — в искусстве и культуре. «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее... — писал Достоевский своей племяннице С. А. Ивановой. — Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного, — всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уже конечно есть бесконечное чудо» (28, кн. 2; 251). Эстетическое целое образа «положительно прекрасного человека» в романе «Идиот» как бы вбирает в себя и «усваивает» весь нравственно-философский и религиозный опыт человечества.

Ставя образ своего героя в контекст поисков цивилизованным миром своего «идеала», Достоевский «подсвечивает» его системой историко-культурных и литературных реминисценций: Дон-Кихот и герой пушкинской баллады «Жил на свете рыцарь бедный», «наивный герой» эпохи Просвеще-

ния¹, и Пиквик, герой романа В. Гюго «Человек, который смеется»² и царевич Иоанн VI (см. замысел «Император» и связанная с ним реминисценция из пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон» — (9; 485—490), и др. На высшем уровне духовно-религиозных реминисценций возникают параллели с Магометом, но, главным образом, с Иисусом Христом: герой Достоевского — носитель христианских моральных ценностей, а «путь, который проходит на страницах романа, Мышкин, может быть сопоставлен с земным путем Христа».³ Образ Мышкина, как видим, «сверхидеален»: он соединил идеал богоданный с вековой мечтой человечества о прекрасном.

Но вот ключевой и до сих пор не разрешенный вопрос романа: отчего «сверхидеальный» образ любимого героя Достоевского внутренне закодирован на трагикомический слом? Этот код реализует себя в имени героя: Лев Мышкин; в его «священной болезни»: после вспышки «высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и «высшего бытия» (8; 188), после «этих высочайших минут» яркого и непосредственного ощущения «ясной, гармонической радости и надежды», полного «разума и окончательной причины» (8; 188), — следовал припадок, а за ним — «отупение, душевный мрак, идиотизм» (8; 188); наконец, в названии романа, которое обретает амбивалентный смысл: герой входит в роман «идиотом» в высоком значении слова — «юродивым», существом, непричастным злу Мира, а выходит «идиотом» в буквальном, клиническом смысле.

Свое художественное решение трагикомический код образа Мышкина находит в «смеховой эволюции» героя. В первых главах романа Мышкин гармонически, счастливо и радостно **весел**, а смешон лишь внешне и легко «останавливает смех». Смех над прекрасным героем, в сущности, доброджелателен: люди смеются, потому что любят его. Недоброджелательный же смех над ним есть знак нравственного

¹ Злочевская А. В. Гуманистический идеал эпохи Просвещения и образ князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». // Филологические науки, 1989, № 2, С. 18—25.

² Реминисценция с образом Гуинплена, по нашему наблюдению, реализует себя в тексте романа как скрытая парафраза, и именно с ней связан загадочный рисунок головы **смеющегося печального человека на страницах подготовительных рукописей** (8; 357).

³ Тюнькин К. И. Глава о Достоевском. // Развитие реализма в русской литературе. М., 1973, т. 2, кн. 2, С. 188.

«беспорядка» окружающих. По-настоящему в первых главах романа герой **не смешон**, причем не смешон в заданно смешных и «неудобных» положениях. Но по мере того, как Мышкин сам начинает приобщаться той стихии «беспорядка», которая царит в окружающем «больном мире», он становится все более внешне «разбросан» и «неблагообразен» — нетерпелив, раздражителен, рассеян, а затем количество в какой-то момент переходит в качество — и князь становится **смешным**. Над ним подшучивают, его разыгрывают, обманывают, за его спиной перемигиваются, наконец, его уже начинают пародировать: Лебедев — на террасе, а Радомский — в светской гостиной. Смеется, хотя и «с болью сердца», Аглая — потому что видит, как смешон Мышкин в глазах окружающих. В какой-то момент, перед покушением Рогожина и перед первым припадком, из уст князя вырвался даже смех истерический: «Но он засмеялся истерически; ему стало очень тяжело» (8; 187). И все чаще рядом с Мышкиным или за его спиной возникает кривляющаяся фигура короля шутов — Лебедева, который так и льнет к князю, а тот, хотя и морщась, раздражительно перебивая и отмахиваясь, — все же живет у него на даче, «призывает» то и дело, потому что не может без него обойтись. В мире Достоевского столь тесные внешние отношения не могут не быть знаком близости внутренней. А завершается история пришествия в Мир «вполне прекрасного человека» его «грандиозным осмеянием» (термин М. Бахтина) в светской гостиной — причем именно в тот момент, когда герой решился, наконец, высказать свою заветную идею о русском «народе-богоносце».

В чем же глубинный смысл того трагикомического слова, который предопределил «смеховую эволюцию» любимого героя Достоевского? «Князь Христос» (9; 246, 249, 253) — в этой записи, несколько раз возникавшей на страницах подготовительных тетрадей, сформулировано ключевое противоречие образа прекрасного героя: между природой смертного человека и той божественной миссией, предназначенность к которой он в себе ощущает. Если бы Мышкин был просто «вполне прекрасным человеком», добродетельным христианином, то мысль «сделать его счастливым» (9; 171), возникавшая в творческом воображении писателя, была бы вполне осуществима. Но «Идиот» Достоевского не роман-утопия о победном шествии «положительно прекрасного» героя по Миру (оно закончилось в 1-й части романа — после ухода Настасьи Филипповны с Рогожиным), но роман-

притча о судьбе Человека в этом Мире. Из своей Швейцарии Мышкин приехал к людям не для того только, чтобы самому быть счастливым (это в Швейцарии он «почти все время был очень счастлив» (8; 50), но Россия не Швейцария, и мотив смены «климата» имеет символическое значение в романе), но для того, чтобы и всех научить быть счастливыми. Ощущая себя частицей «народа-богоносца», Мышкин внутренне убежден, что «перед ним стоят такие задачи, что не разрешить их или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет никакого даже и права» (8; 256). Убежденность героя в том, что на него возложена высшая миссия спасения людей, рождает внутреннюю ориентацию его образа на высший для Достоевского идеал — идеал Христа.

Но может ли быть человек спасителем людей? Прежде всего миссия Спасителя несовместима с личным счастьем: «кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (Лука, 9, 23). Так герой Достоевского оказывается перед важнейшим этическим выбором: между вполне понятным желанием человека просто жить, быть рядом с прекрасной девушкой, которую он любит и с которой ему так хорошо, дарить счастье другим, не жертвуя собой, а лишь втягивая их в свое поле гармонического и радостного ощущения жизни, — и внутренним убеждением в своей предназначенности к высшим «задачам». И князь преодолевает в конце концов искушение личным счастьем — и остается с несчастными грешниками, Настасьей Филипповной и Рогожиным. Но не спасает их, а сам погружается в хаос безумия. Мотив бессилия Мышкина перед океаном человеческих страданий («ИДИОТ ВИДИТ ВСЕ БЕДСТВИЯ. БЕССИЛИЕ ПОМОЧЬ», — 9; 241) нарастал на протяжении всего романа, его логическим завершением стала трагическая сцена у трупа Настасьи Филипповны.

На Достоевского, как известно, сильное впечатление произвела книга Э. Ренана «Жизнь Иисуса». И вопрос: мог ли быть Христос просто человеком, пророком, проповедником великого нравственного учения, но все же человеком? — очевидно, мучил писателя. Это мучительное сомнение нашло свое художественное воплощение и разрешение в романе «Идиот»: суть христианства — в богочеловечестве Христа, а не в одной только Его моральной проповеди, ибо сама по себе она бессильна. Если Христос — просто «очень добрый молодой человек», то «где же и причем тут последовавшие во-

семнадцать веков христианства?» (21; 76) — писал Достоевский по поводу картины Н. Ге «Тайная вечеря» (Дневник писателя за 1873 г.). В этом смысле роман «Идиот» явился пророческим опровержением новохристианских учений конца XIX—XX вв., в том числе учения Л. Толстого (замечательное совпадение: «невинность» Мышкина — проповедь «девственничества» у Л. Толстого).

Образ князя Мышкина у Достоевского не соединил два идеала — гуманистический и богоданный, а оказался на их сломе. Подобно Алеко (хотя и в ином, конечно, смысле), прекрасного героя мучает «сознание, что он сам не достоин своего идеала... Вот сатира!».

Но история «положительно прекрасного человека» — это, конечно же, не одна только «сатира». Образ Мышкина воплотил суть гуманистической концепции Достоевского: Человек внутренне запрограммирован на устремленность к высшему идеалу и ощущает в себе «задачи» безмерные, ибо он создан «по образу и подобию Божию», но в то же время он обречен и на недостижение своего идеала. Великолепной поэтической иллюстрацией к этой мысли может служить стихотворение столь любимого Достоевским Ф. Тютчева:

О смертной мысли водомет,
О водомет неистошимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорно преломляя,
Свергает в брызгах с высоты («Фонтан»).

В романах Достоевского смех всегда есть форма существования и способ изображения **трагического**, ибо последняя «правда» о Человеке для писателя заключается в том, что он обречен совмещать в душе своей устремление к всеобщему, соборному спасению — с устремлениями эгоистическими и с острым переживанием своего бессилия.